百科小叢書第四十五種

造形美術

錢稻孫譯

上海徐家匯藏書樓
Bibliotheca-zi-Ka-Wei

商務印書館出版

51-6

上海图书馆藏书

A541 212 0000 5843B

敍

今歲阿博洛學會舉行第二屆暑期繪畫學校課程有演講之條顧末學淺陋寧有發明愛擇德人福爾倍（Dr. Phil. Theodor Volbehr）所著造形美術之構造與生活（Bau und Leben der bildenden Kunst，日本譯造形美術講話中第一卷造形美術之基礎條件譯誦過此書遂全書之半闡明美術之根乎人類本性證以科學徵諸實例迥非虛玄神祕之談誠不可不一閱之籍也今者暑期已過復為逐錄題曰造形美術以為聽講諸君子檢閱之用當世言西方美術之書尚不多覯大略椎輪非敢自任繩糾斧削願拜錫言惟原書插圖日譯本已多更變茲且不能再製尙祈諒之時癸亥孟秋吳興錢稻孫識於北京寓齋

上海圖書館藏書
上海…家藏 Bibliotheca-…-Ka-Welt

造形美術

目次

第一章　容受加工及創作……一
第二章　對於形線及空間之感情……一八
第三章　色彩感覺……五〇

019944

造形美術

第一章　容受加工及創作

藝術分類，因着眼不同，可甚異其法。例如以參與乎藝術之感覺爲本，可以分類；以藝術所用之材料爲本亦可分類；或以內容，或以形式，又或以內容與形式之關係如何，可作種種類別。顧今可無一一介紹批評，第於此書主題之『造形美術』，知其作何解釋足矣。

夫以參與藝術之感覺機關而爲彙類，或無當於科學之精密，然爲極平易而最通俗之分類法也。循是以分，大別爲視覺與聽覺兩種：視覺藝術中，有建築，彫刻，繪畫；聽覺藝術中，有音樂與詩；其有立於視聽兩覺之結合上者，若演劇舞蹈之類，則稱綜合藝術，別立乎前二者之外者也。視覺爲空間上之感覺，別有空間藝術之名；對于此，而聽覺爲時間上之感覺，又稱時間藝術。普通稱

為造形美術 (Die bildende Kunst) 者，即空間藝術之謂，以造成形體為主者也。

造形美術——通稱但曰美術——何由而成？質言之，人類之手成之。「手」自人類最初，即為把握之機關，詳言之，則人類凡欲攫取持握而自由處分其足切足資利己之物，皆以手為其機關。據文德 (Wilhelm Wundt) 之言，則此把握機關之手，充此原始之用法，較之近人動物所為類似於此之動作，本質上初無差異，第程度略優而已。然而漸次發達，即為默劇 (Pantomimie) 之最初而最原始之形式——即指物之動作。論乎始原，指示動作，第為弱度之把握作用耳。

雖然，此弱度把握之指示動作，其背後之意志，初不與確實之把握動作有別，實為最易忽略之事實。把握動作原為一種欲望之表現，將欲有所獲得，占有而有以增其一己之富者也。故其程度減弱而為指示動作，溯至本原，要仍不能不胚胎於此同一欲望，是不可不思也。更質言以伸之，則人類最初之指示舉動，要不外為未達目的物之把握作用。

此專可觀察小兒得之。無意識之運動既停，則最初之若干經驗，漸引其活動欲望於一定之方向；時則小兒於己所渴望而認為有價值之物，必欲把而握之。且為把握之客體者，不僅足資營養之料，凡悅目之光輝物體，例如戒指金釧之類，以至射自窗外之日光，咸所欲也。既以經驗而曉夫光線之不可把握，則又止其攫取之動作，而代以指示，蓋第以精神占有之。時則五指不復拳曲，而轉伸向夫光線矣。

是故，攫取與一見似若和平之指示，實皆生於同一欲望，將有以豐富其自己者也。而藝術家之兩種重要事，即藝術材料之攫取，與賦之形體之創造，實亦由此兩種動作發展而成。今請考其發展之經路。

凡於獲得之物，欲盡其利用，則必以把握之十分確實為前提，獵獲之品，先供飲食之料，以增進肉體生活之力，既用而有餘，人類復用以資身體之保護，以防他人及動物相加之危害，以禦風

雨寒暑之侵凌。更進則又誇示其所獲，以博名譽與威望，自矜其肉體之特爲强健勇壯，亦事理之可推尋者也。

考察至是，視野之開展於吾眼前者，驟然廣闊矣。人類之有此能力，乃其所以卓絕優越乎他動物也。獅子搏殺一獸，僅取其肉以自滿口腹而已。人類斃獸，則處分之法迴殊。肉則維持其生命，皮則溫暖其身軀，或塞其住所之罅隙，齒則飾其頸項。維人類之欲望，較他動物爲多方面，故其利用自然之所賦與一切事物之能力，亦特豐富。

人類與他動物之區別特徵中，最顯著者，厥維不能滿足於自然所直接賦與——易言之，不論於外貌，於享樂物之充實，凡亘生活全體，皆有無窮向上之欲望。即其在發達最低階級之時，假已自知其比於他種動物，多所特優；顧未嘗甘於是也。所翹望者，乃益增多。譬其肉體美一端，無論何地與何時，初未嘗滿足，必盡種種方法以增進之。其欲以特殊之手段而潤飾其肉體也，常求新

法而不知怠倦。自然之廣大，遂爲所掠奪，以供其用。飛翔於空中者，蠕動於地上者，飄流於水波者，深藏於地下者，凡百所有，莫敢不奉仕於人類之左右，俾進其外貌於更高之階級。

把握機關之「手」，常捉捕其新選之物，夜以繼日，猶慮不足。然人類欲裝飾其肉體與住所，且不能滿足於彼所得直接供用之材料，更有別作新物之希望；因遂奄有其周圍之一切他種材料。彼蓋自覺爲一切萬物之主，對於凡己所能支配者，悉欲加以己之印章而不能自已。或伐木於森林，以供己用；或採石於地底，而加之工；藝術之欲，恆求新餌；或探陶土，或取金屬於岩石之中，或又植樹，或且牧養。

然猶不能自足於是。潛伏於人類心中之侵略強力，不僅見於「手」之攫取一切物質；亦且以「眼」爲把握機關，而攝取夫凡感覺之所能捉捕。

此「眼」所知覺者，眞乃藝術家最豐富之材料也。「手」所能握之材料，以視眼所能捕捉者，貧

弱殆甚。日常映於眼中之材料，何等新穎豐富！來自全環境之視覺知覺，不多於人類所從伐取一木之森林中樹木之數乎？不美於所以裝飾其愛人而拾自海濱之貝殼之陸離乎？

維「眼」爲能受納衆多之事物與事件以付之人類之心者矣。

然則人類之心由環境捕得如許財寶，將如何處分之乎？

曰，加之以工。

凡人類以藝術欲之故而採取者，無論狩獵所獲與眼之知覺所得，得如種子之落於豐壤，決不以容受之原形而留存，必也發達變形，而原形不過存其朦朧之痕跡，僅足推想而已。人類既採自然之材料，即變其形，或加裝飾，或施裁削，或以並列，而製爲新物。證之蠻人之頸飾，或其樸陋之小屋，皆見此事之實證。而眼所得之知覺，亦復如是；必變之爲極獨得之品，換言之，必變其形而成爲最主觀的之表象。

世人久以直接模倣自然爲藝術之始步矣；然觀小兒描於石版之畫，往古原人刻於鹿角而遺留於今之素畫 (dessin)，則立見此種思想實爲誤謬。描形之最初嘗試，原亦常憑記憶爲基礎。畫家於所描物體中，認爲最重要之諸點，揭而出之爲簡潔之報告，斯卽畫耳；故其所描之報告，不過創造者之眼所認爲主要者再現而出；決非客體自謂主要之點，亦決非知覺之本象；第本其印刻於中之表象，描寫而出之耳。

「眼」之裝置如攝寫之機，其作用之距離周密，無待煩言。顧此裝置所映之形象，初非永久固定於內部以備隨時使用者，恆爲新來之象所拭去而不明。所殘留於記憶者，雖其不明瞭之程度不無少差，要莫不爲異乎知覺本象之心象，凡特著而引目之點，咸已跨張，而餘悉消滅者也。由知覺而成之表象，卽此之謂；卽來自外界之客觀物象，既經藝術家以個人經驗而改作者也。

此事雖行之於不知不覺之中，然爲人類藝術活動中最重要之部分，殆無疑義。縱令其爲原

始藝術家，或技能發達之藝術家，莫不憑一己之個性表象而創造其作品，決不能依自然之客觀事實而造形也。

小兒欲畫一男子，一婦人，必先畫一巨大之頭，與旁出細線爲四肢之軀體，斯爲男子；更畫一巨大之頭，而添以銳三角形，旁出二手，斯爲婦人。是小兒由知覺構成之表象，其去實物，乃若是其懸殊；蓋其所見身體中最重要部分爲頭首；而男女二概念之區別特徵，一存乎長裙之有無而已。

有史以前之原始藝術家，描衆人共坐之小舟；其時客體所印於其記憶中之最大特徵，惟小舟所作之長水平線，與代表上坐諸人之數多垂直線。故其作畫也，必畫一長水平線而稍高一端，以示艫舳；對此橫畫添加粗短之並行線，而稍粗其頂端，以示人頭而已。此實由知覺所得而殘留於彼心之表象也。

然則在偉大之藝術家，又如何乎？設欲畫嬍納斯 (Venus) 女神；此時浮於其眼前者，乃其自

身由自然及藝術品所得一切婦人美之記憶表象而其所自造婦女全形之表象，即其關於婦人美所自有之理想，必然要求取得生命而出現於畫面矣。

是故無論如何，藝術家所取為標範（model）者，恆為彼所自有之表象。

或將反駁此說，以為過於誇張乎？畫家不嘗日對自然而坐，凡一舉筆，豈不熱心觀察夫風景之原畫乎？肖像畫家，欲成其傑作，豈不孜孜以求模寫實人物之真，而不敢少賴自己之表象乎？凡此寧非章章反證耶？抑且不獨是也。巨匠文西（Leonardo da Vinci）不云乎？『繪畫之可貴者，必其與所畫之物體，有最善之一致也』。不又誨人云乎？『其映實物於鏡，而並置汝所畫於鏡中映象之旁而兩相比較！』自來真摯之藝術家，與具有法眼之賞鑑家，孰不詔人以自然為最良之教師哉！

誠哉，此事實之無疑也。然而日本畫家周山者，嘗謂『模寫自然而綿密，初非根本之事。有畫

焉，其於自然現象，描寫或可極忠實而佳良；顧僅此仍不免爲甚貧弱之藝術品。反是而有畫焉，雖與自然之事實並不甚吻合；顧得占居甚高之藝術階級。」此其說亦至有理由。若可拘泥乎文西所言之字表者，則有色照片，當在一切繪畫中占有最豐富之價值；而雖以文西之妙腕，猶遠不及乾版感色之能力矣。

此爲誤解，至易論破。自然爲藝術基礎，固無待言；而藝術家研究縱極精細，究不能盡於窮無餘蘊之地。故畫家研究自然之時，但知拘執表面，而天性不能洞入自然內部，見所不能見者——對於所畫之對象本質，不能構成其表象者，亦但爲可憫之畫家而已。

原譯註　撮影但即於物體之表面，而藝術家之眼，洞觀乎事物之背後。自然現象之形，在藝術家觀之，非爲現象自身而存在，乃因藝術家之個性感悟而存在者也。

例以肖象畫家乎？當其描寫皮膚之表，即謂精密能再現至於毛孔之微，皺紋之細矣；猶未得

為斯道之大家。必其於所畫人物之性格，能構成明瞭潑潮之表象，並同時能於作品中表現之極其明瞭，活潑，甫得為巨匠也。物理學家赫爾霍 (Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz) 謂『藝術家不能謄寫自然，第能翻譯自然。』執是而言，可云『眞藝術家決不以謄寫自然為目的』也。

夫作自然之模寫，除非畫家自居學徒，務自求其知覺愈益深銳之時；不然，必其無力由知覺構成活潑表象之時也。大家對自然而揮毫，在路人視之，容或疑若模寫自然，實則第欲藉此標範維持其一己之表象務使活潑耳。李伯邁 (Max Liebermann) 雖當對自然而作畫，顧其言曰：『吾實以記憶為畫。畫家不能模寫標範，不過利用之以補助而支持吾記憶而已。』

二藝術家同畫一風景，一頭部，一花卉，其所『提取』全然不同之故，亦可以此理說明而有餘。表象之異，各如其人，故由同一知覺而生相殊之畫。夫知覺一定，雖極細部份，皆可測知，而所生表

象，猶若是其迥異也；則不以精確之知覺為基礎，全憑內心經驗，內心確信，個人氣分，而構成表象，其因個性之差極大，不亦宜乎？

人類心中為種種影響所左右，縱以各種關聯而與現實相固結，亦必生異乎直接於「眼」之別種心象。而此類空想夢幻之心象，初無殊乎日常知覺所生之表象，亦必欲表現於外部；此時自不必拘守文西所言之字表，而精密參照自然矣。雖然，自然本質不可不認知，不可不顧慮，自然仍不可以置之度外也。即想象之畫，亦有自然為之粉本也。詩人之思想雖曰奔放，要亦不能全然蔑視一切現實，而超脫乎法則之外。例如描一神秘荒唐之形體，不能純然外乎日常生活所見諸種法則也。畢克林 (Bocklin) 之空想所產奇怪怪狀，維其使吾感覺有機生命也，故有強大之效果；若濮煦 (Hironymus Bosch) 所作萬不能想象之動物，則徒資噴飯哄笑而已。

要之，一人，一藝術家所能有之一切表象，皆其對於內外生活所齎來之材料，而加之工者也。

此變化其材料之形，實爲人類創造行爲之第一步。雖然，設例以喩此事，有如發見琥珀而裁之，第是而已，猶未能連以他種新發見物，而創造爲鎖鏈也。創造新鏈，乃造成自然界所未嘗存在之新物，爲創造活動之第二步，而與第一步直接關聯者也。更由別方面言之，此非由知覺構成內心表象之活動，乃由表象創造爲個性作品，別一熱心勞作也。

人類由加工於偶得之材料，遂至創造爲適合一己目的之新物體，殆無可置疑之事實。至其如何利用獲物之目的，可謂先於加工行爲而已存在者也；夫添加外物以飾己貌之念，一經萌發於人心，則容受，加工，創作之三者，爲統一之要求，亦自然之事耳。人類欲以自然所提供之材料，成就其滿足自己願望之目的，常用此三層之手段者也。觀察至是，則裝飾，結構，建築之廣大視野，又展開於吾前，而吾人乃立於手工美術與建築之門前矣。

加工於外物而造成新物之順序，略可明曉；然賦於表象象，其事尙較複雜。

人類——住於人心內之藝術家——何以必作此物體，既不足用於裝飾物體，復不足以設備其生活之保護，且不足以裝飾其設備日常知覺生之表象，又何以必要求再現於外部乎？

或答曰此實由於人類自有欲望，欲以創造之技能，自作形體也。

此正當之解答也。而有此欲望也，此爲欲望，卽一切生物皆有之力；卽排棄過剩，欲容受而又生產之欲望也。然則以自己表象，創造爲藝術作品之行爲——彫刻描畫之類，藝術行爲，如何而生乎？蓋始置稱人類之原始人已作浮彫，素畫，一如其搏戀動物，採取果物以維持生命，全然出於本能者歟。

欲解決此問題者，必反歸乎前此所云，人類以手伸向不得把握之物體，爲和平之要求。如前所考察，則此指示動作乃把握動作之斷念略符也；然而此猶對象之直接可見者也。

若對象不在視野之內，又將如何？時則不用指示動作，而代以指手畫脚之談話，或以手指描

畫其記憶表於空中而爲一種象形文字。此種象形文字，在人類發達之初期，用以補足言語；或以通語言殊異之種族，皆有至重要之意義。而此指手畫脚之談話，即彫刻，素畫之先聲也。

文德箸「民族心理學」(Volkerpsychologie) 中有曰：『精神所已觀照之客體，未因造形之手而現於永久材料以前，此手先將頃刻消失之形象描畫於空中，以提示其客觀之輪廓於眼前。此種舉動，每逢必要隨即反復，且加改善，遂爲將來作品之豫習或草案一如後世之速寫略圖(sketch)。』是則不能不推重此偉大心理學家處也。然而推進其說謂『首見於人生者，爲素畫藝術。原始文明之人類，於岩石或樹皮之上，描畫其周圍之事物，人體，動植物及戰鬥，狩獵之事。彼時所描畫者，適如指畫描說之舉動，但有物體之境界綫；且其爲線，但爲足以引起吾人注目之部分而已。最初之彫塑試作，雖懸殊於現實，顧猶甚遠，乃頗進步發達時之產物也。』如此論斷，則又未爲得其正鵠之說，蓋歷史事實，正示其適相反對焉。

夫以兩手與指，而爲物體之形塑式模寫，事蓋甚古，較指畫語言之最古形式，即伸食指於空中而描畫輪廓線之行爲爲尤古而猶易理解。即在今日小兒，欲再現動物之形，與其描畫輪廓於空中，無寧以指摸造其形爲便；平面上極精細之輪廓畫，不如粗造之人形爲早能理解。徵之於前史時代，洞窟出土之遺品，則最古之藝術品，亦彫塑一類之作品也。然則人類藝術之發達經路，其當如下論歟？

人類既以雙手模造粗雜之彫塑形象於空中者久之，偶有強於想象力與造形興味者，忽遇骨屑木片，其易聯想某種形象，遂以銳石略加工作於此骨屑木片，其類似乃益明顯；於是遂生興趣，屢屢作此人形類之模象。彫刻起原，實在於是。迨造作圓形之工作漸趨圓熟，則嚮以爲不可施以圓彫之所，若岩壁，獵具之類，而亦施之。不啻圓彫略圖之浮彫，由是生矣。受彫之料益平，則刻凹線之輪廓素畫，發生至易。繼而於素畫設彩，以增強其印象之念者，又驟生若醒，而繪畫藝術遂發

於彫塑之源泉而產生矣。

原譯註　唱彫刻先於繪畫之最早者，為法國之丕演德（Edouard Piette），根基種種地層出土物之研究，居然證實發達之經路，由圓彫而浮彫，由浮彫而凹線印畫之素畫。一八七三年始公表其彫刻先行之說，其論變遷之理由，歸於二因：第一原因，謂人類逢偶類似其所熟知物之自然物。第二原因，則可施完全圓彫之材料漸次缺乏，但有骨角之類，稍加深刻便見內部之海綿質也；故不期然而圓彫廢，復由浮彫而至於刻凹線之素畫矣。本文所舉之論，蓋參考此說而加之修正者歟？又於彫刻先行說之資參考者，尚有赫爾訥（Hoernes）著「歐洲造形美術原始史」（Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa）

至是而人類之造形能力，已發見其手段與方法，以入工藝美術，建築，彫刻，繪畫及諸隸屬美術之門矣；今請討究此造形能力行使其支配權之法則，與開拓其領野之原則。

第二章　對於形線及空間之感情

人類有不知滿足之無窮欲望，不甘於自然所賦與，常欲增進其所有，而伸其攫取之手於他物，固事實之無可疑者；而一方面對於已貌夙懷矜持之念，亦無可置疑之事實也。即最原始之人類，已自信其超出乎其他生物之上，而自喜其有種種區別特徵矣。由此根源，遂生欲望，務欲誇其肉體之特徵，而為強烈之表示。

能直立而步行，得持其昂然之雄姿，實人類最初即引以自誇之所。此其感情，遂使自覺其價值特深，而自謂在同族中亦占特殊之地位者，益欲自耀其誇矜，昂然舉首以自顯彰。「昂然」一語，訖今猶以狀傲慢者之自得也。如此矜持之態度，欲表之愈強，則飾鳥毛於頂上，或加裝飾於兜甲，亦或戴冠冕，即一寸之微，亦務欲加之頂上，目的在特顯其直立之姿式，增高其身長，以加深權威

之印象。

伸長體軀必然之結果，胸部前突而頸部長引。放挺胸，引頷，與昂然之頭部，皆為自由而矜誇之表徵。此古今所同一軌者也。直立之姿勢，以頭上加飾而生更強之印象；而彎形前突之胸，又以輕垂作弧線之鏈而加其強調；運動自由之頸部，亦輕纏組帶，以強示其運動之圓滑。凡人類肉體之天然特長，莫不添加外物，彰而著之。此種努力，及乎細微之點：誇其雙臂之筋力，則戴以堅硬之釧，以顯著其肌肉之彈力緊張；喜其手腕運動之靈活，則穿以鐲飾，以倍蓰其輕敏之動作。至於活運裝飾之材料不足，則刺皮膚以色線，文身畫面之起原，無非於欲顯彰價值之身體中一部——若顏面胸部之類，加之塗飾，描其輪廓，以加強其調而已。對於己貌矜持之念更進一步，則於其種族所特有之美，若皮膚之色，亦欲加強。不論何等人種，鮮有自醜其皮色者。故或用顏料，或用煤炭，獸脂之類，又或妙選飾物，益彰其特殊之皮色。葛魯塞（Ernst Grosse）著「藝術起原」（Die

Anfangeder Kunst）所載，則昆士蘭（Queen's Land）人，以煤與獸脂，磨擦其身體，務使生而黑色之皮膚，愈益色黑。凡皮色濃重之人種，其選擇活動裝飾也，恆偏於淡色。黃色人種則擇黑爲當，此實欲以對照而益彰其固有之色者也。

由此類事實考之，指示藝術興味之方向者，自喜其外貌之念也，則人類最初之藝術活動，當在盡情盤飾其撫愛之肉體。

欲豐富自己——換言之，欲自己愈益完全化——之衝動，既生上述之第一步，於是人類認見此裝飾之效果亘及各方面，皆備極偉大：對於異性，可深其銘感之印象，故大使於求愛；對於敵，可表示其肉體之剛強，故勝利之機會益多。增大肉體之美，原不過欲滿足自己而出於本然之衝動者，至是遂與存身本能（恐敵以自存）及保種本能（博異性之讚美與愛以爲增殖種族之地）保其最緊密之連係矣；夫此三者，實爲裝飾欲之三大源泉，而三者之結合極固，往往不可以

分離別論也。

人體欲利用其造形能力，而上述之三角同盟一旦締結，則活動之範圍，不復限於肉體之裝飾，當然進而及於增進人類幸福之諸種保護設備，兩性相互之關係，與夫裨益個人完成之方面。然有不可忽之三大要點焉：卽一切努力，莫不以生活本能為中心，而發自此同一之中心也。人類藝術心所從發之本能，一方面與生存之欲，他方面與種族發展之欲，關聯極密，而活動亦本於是。故藝術活動，實與人類本然之特性關係最密。藝術創作而有法則可循者，則其根柢當在其肉體與精神之資質，此可斷論也。

原譯註　論藝術法則之有無，此書作者曾有「果有藝術法則歟」(Gibtes Kunst-gesetze?)一書。

人類以直立步行為誇，以筋肉之彈性運動為可喜，由莊嚴之容貌與運動之自然而得其藝

術機緣；是直立與步行，——卽人類之靜止與運動，其於感情，自有特殊之意義，宜乎然矣。

直立令人起堅固之感，確實而周至，靜止之感。凡見直立之物，皆以爲安固堅實也。老人病人則背屈矣。故垂直線爲力與健全之表徵。

垂直線而左右傾側，則生不安固之感。此不安固之感，若有眼所能見之外物作用，或雖不見於眼前，而觀者意識其有強力足以支持，則可消失也。意大利之批薩(Pisa)斜塔，所以令人不快者，一由此建築物之側壓，不見有可以支之之力，一又由於經驗所致之事實，凡從鉛直方向傾斜而偏倚於一方之建築，必倒頹也。反是而在樹木，雖去鉛直甚遠，傾斜頗大，苟信其根必能支撐而不使倒折之時，决無憂其不安定者矣。例如白楊之非常傾倚者，甚覺其未安；而傾倚角度稍等之柳，則不復攖人危慮，以夫人知其根之力不同故也。

卽此一事而論，可知人類在術藝中欲表力健，堅固，安全等感，必還垂直線，欲表稍異於是之

感，則用非垂直之諸線；此其所以然之故，純然根於感覺事實者也。例如欲用王冠賦與王帝后妃以尊嚴莊重之威容，即非正置額上不可。苟此冠之最高頂點不在中央，而傾側於一方，即不見沈著，安靜之貌，轉生動搖，不安，缺乏身心統御之印象矣。

反是而求得奔放不羈，冒險，大膽之效果，則必傾斜其軸。偏一方而著於頂上之鳥毛，斜戴之帽，其所引起之效果，必為勇猛，敢為，放縱，粗豪之感。

觀乎藝術品，亦在在發見有上述之事實。垂直線之感，為堅固，沈重，統御力之充實。此線反復甚著，則有如文末並列感嘆符號（！），由力與堅固之感，進而為嚴格，頑固，執拗，峻烈，冷酷之表現矣。刻細溝之柱，以視圓滑之柱，既有爽直之感，貌復堅固。雕山丁(Byzantine)時代所作聖者之像。衣褶平行，表見嚴格峻烈之感。畢克林之「死人島」(Toteninsel)所見多數垂直線，具見死之莊嚴與寂靜與硬直。然此硬直之感，又因岩石及扁柏之垂直線，一部相會於上方，遂見和緩。換

言之，上昇之線，至上方而微屈，全線之力，遂因而和緩也。

郭武式(Gothic)之高寺中堂，亦有與此同類之現象。雖其垂直線之上昇與結合之狀況，壓用柔曲之線，故其和緩尤甚，斯不同耳。凡此所用之垂直線，非爲自信不移之表徵而毅然直立者，上部皆微傾，故不若身軀之堅固屹立而有陰鬱，嚴峻之感，備見安靜莊重之貌。此種姿勢，在人類表示尊敬之情時，對於崇德示謙讓之懷，或自進而爲男性之服從時，皆慣作此態度也。

此服從之程度增進，至於奴隸之屈從，則膝屈腰折，題額著地，而人類所自矜誇之垂直消失矣。顧荷重而踣，被力伏地，又足以痲痺一切生活興味與創造之力，故取挫折彎曲之線，入於藝術之中，以爲重要之要素，在藝術心幼稚之時代，至不易耳。

至水平線，則全異其趣。

人類悠然立於地上，放眼前望之時，映於眼者，爲水平線所劃之一平面也。立海岸遠眺，視線

所及，亦水平線所劃之水面也。佇山巔而臨瞰，集於雙眸者，亦渺茫之地平線也。此線實爲一切他線之基礎。人類直立之姿勢，必此橫於足下之基礎無少傾斜，乃眞得安定而無須努力；牆垣壁立，亦必載於平坦之基底，乃見無傾危之慮也。

故在人類觀之，水平線之重要，初不讓於垂直之線。一言以蔽之，前者實所以補充後者；垂直線所表，爲强烈之意志，水平線則供給以忍耐力强之廣闊地盤；前者賦以個性，後者則供以社會生存之堅固基礎。是水平線者，實舉人類之環境，而納之人類之心者也。然而水平線又弛緩人類一切精力，爲最深休息之線，睡眠之線也。此水平線既爲休息之線，復爲萬物基礎之線，重要絕無倫比；顧以重要太甚，其存在殆若絕對自明，尋常幾不復憶及此線之價值。

維是垂直線常可感得，而水平線則非屢屢反復，或以他線對照而顯著者，不之覺也。水平線必如是而生獨特情調之印象。必層疊此線，乃益見地平，而使人覺其荷重。例如橫紋之衣，較之縱紋

者，視若幅廣；水平方向顯著之建築，較諸主重垂直方向者，視若莊重。克倫(Köln)之大寺，與巴黎之聖母堂(Notre-Dame)，比量其正面，則橫貫之水平線，意義益彰矣。德國之寺，視若高摩霄漢，不知所止；法國之堂，則數用廣幅之水平橫帶，沈重乃莫與京。克林格(Max Klinger)之「悲悼」(Pietà)，累積水平之線，以著其深重沈鬱之感，頗稱獨特之作。重疊之二人，為一短垂線以顯映水平之線，遂使其特質愈益明銳。蓋無限之水平長線，中斷之以少數垂線，於是水平線之單調，愈益使人注目，而起沈鬱憂愁之情也。

此時對於水平線之垂線，線若以曲線或傾斜之長線，接連於水平線時，——卽垂直線不通體終於垂直者，——則此單調之印象，可以除却。此時休息靜止之感既祛，而有運動之感代之與矣。是故運動之線，殆非可以作水平線與垂直線之變種論，蓋若佇立安臥等人體之靜止，與步行旋回等人體之運動，有互相對照之關係焉。

今設有原始人於此，方為一種自己保存所必須，或適合於此目的之舉動。譬欲狙擊洞中之熊，或投鎗於來襲之敵，則舉其棍棒或鎗，揮舞於空中作圓環。或欲裂其手斧之柄，則向鹿角之粗部，舉尖石之鏃，旋轉而深錐；或欲取銳利之斷片於燧石，則上下其握石之拳。凡此運動，視若複雜，要可約為上下與旋轉二種，即舞蹈，步行，疾走，其運動之種類，亦不外於此二。

旋轉之運動，苟有一定之目的者，又不外求心與遠心二種。運動發自中心，徐徐作螺旋而外擴者，遠心之旋轉也。運動發自外部，次第作螺旋而內收，終歸於一中心者，求心之旋轉也。無論遠心與求心，效果皆同於占領意識——強烈激情；遠心者，若由確固之中心，次第囊括其環境而占有之；求心者，若由遠漸達於生活目的之中心，有集中之精強。

規則有定之上下運動，則其所召吾人之感情，為非激情之行為，沈靜之毅力，若鎮定沈着而活氣充足之步行前進，呼吸，韻律整嚴之脈搏，皆均齊之生活表示也。

歙夫勒(Karl Scheffler)者，嘗爲非常有味之觀察，嘗徵諸能以想像自召其緊張之感情者，或能自以己暗示引起種種氣分之藝術家，俾以鉛筆描線，表示其所自召之種種氣分。實驗中，一次以「精力」爲題，一次以「柔情」爲題。所得結果：精力之線，「不爲直線，有若M字而甚長，且角不甚銳，其運動之方向水平。」若線自身有呼吸作用者然。」柔情之線，「則常帶微顫而爲旋渦之形，由外漸向中心內收，最後終以强壓點。」

上述數種運動，皆人類自然之行爲。檢覈藝術活動之最古發現，恆遇表見此種運動之諸線，亦固其所也。

原始人欲縫二枚分離之獸皮，以供其保護身體之用也，先鑽孔於二皮之緣，取木皮之纖維或動物之腸，作細長之紐帶而綴之，此時手之運動，一上一下，有韻律者也。

如此縫合之衣服，有因螺旋運動而鑽成規律整齊之孔二列，及紐帶穿綴二孔間而成排列

之短斜線。人類製物以滿己意，必自誇於完全之後，則此孔列與紐帶之列，至足以證明有手腕之熟練，其欣樂之以爲至美之裝飾也，不亦宜乎。

尋乃於無須有此孔與紐帶者，亦故作之以爲裝飾；苟鑽孔良不適於器物之目的，則僅印以點，亦足裝飾。北歐出土最古石器時代之甕壺，雖亦有絕無裝飾之品，而往往刺成點點，或隔同一距離而劃爲短斜之線焉。

點者，螺旋運動之終點；上述韻律整齊之短斜線，又上下運動中最主要部之「下按」運動也，「手之上舉」，不過「下按」所必須之預備耳，前提耳。

然據最古藝術品所示，則人類於自己之運動，不欲拘拘於此簡拙之表現，不久卽赴於運動自身之詳細再現。新石器時代之出土物，卽有完成之螺旋狀線，表見上下運動韻律整齊之線者甚多矣。其構造此兩種運動之線條，又往往極其新穎奇巧。

要之人類之造形欲望，採此人類運動特徵之二主因（motif），爲藝術裝飾之主因，種種配合此兩類之線，以爲基礎，由是孳乳而生爲種種形式上之主因者也。

線條主因之交錯推移不同，而精神效果不一，蓋無待言。螺旋狀之線，不遠中心，中途折而外返，別爲一新螺旋運動——例如渦紋；或漸近中心而不漸收狹，轉成一圓；又或最初之螺旋運動，一變其勢力，交互上下如水波之線——即波形線時，斯螺旋運動之真特質，完全消失矣。

不獨此也，此種帶圓之曲線，或與水平線，垂直線相交涉，或與上下前進之線相交叉，又或直線與曲線，爲韻律整齊之結合，則藝術家微妙之心意中，又別生特殊之感矣。凡藝術中無論若何之線，皆各有其獨特之語言。今之人感覺多已昧鈍，對於線之佳調，與他線交鳴之美韻，每每不能明晰感得；顯真藝術家，必於音出自線之特殊語言，最能深感。雖然，藝術發生之初期，種種最初之形式，圖皆生於無意識之本能；環舞與節奏之勞動，皆無師而自傳者也。

由此考察，知古代直線裝飾，爲幾何畫式之紋。北歐甕缶所見螺旋線條，傳自米凱尼亞（My-kena）；迨青銅工作之技術，漸次發達，能撓曲金屬線，或畫，或貼，或綴爲渦線，波線，圓線之時代，渦狀線乃盛行；環境之摸寫採入藝術領域之時，遂取蛇皮獸皮之幾何式紋線，以爲人類裝飾術中，極有價值之物，蓋自然之理也。然而凡有線之藝術起原，基礎悉在人類之天性；靜止之線（水平線與垂直線），爲構成上之梯階，而運動之線（螺旋線及韻律線），則爲此梯階之裝飾，傅白骨以肉者也。此事不僅於裝飾美術見之，凡有藝術品之自由結構（composition），亦莫不然。推論至是，更當一顧夫水平線與精神效果之說矣。

凡構局中前進運動之線，當表精力旺盛，而線與線相交之角愈銳，則此性質益顯。反是而角鈍，即諸線相移漸近波形，則運動漸見勢殺而弱。故作畫欲繪一盛烈之活動，活潑之事件，不可用波線；欲表享樂之滿足，必用柔曲之線。

線之韻律，於造形美術，正如音律之於音樂，字韻之於詩歌，極有重大之意義。線之韻律，亦能種種變化，時或如堂堂之步武，亦有時如細步之舞蹈。然而對於線之藝術喜悅，不得謂盡在自然運動之原則。不表運動之垂直線，爲人體直立之模寫，而於線條藝術，有重大之價值；水平線亦非運動之線，以表徵生活基礎之大地，而於藝術亦有重大之價值；則第以運動之線，爲藝術喜悅之原因，未爲確論也。要而言之，凡線足以表見人生有價值之事，咸有影響於人類之藝術意識也。

朝暾東上，凡自覺生存於太陽愛力之下一切生物，咸起歡喜之情；夕陽西下，則以夜之將至而豫生恐怖之感。是表上升或下降之曲線，所生情感，其深刻於人類之心者，當如何哉！斷筆跡者(graphologist)一見人之字跡，即可判斷其人之性格，謂右肩斜上者，其人樂天而向上，下傾者，多參悟厭世，之於生活之力，蓋亦未嘗無其理說也。

又天空所示之廣大半圓線，無往不與中心爲同一之距離，略無令人感壓抑之物，故與人以

自由之感，而同時又覺其包攝一切而確實安全也，故其影響於人類藝術者亦至大，而有重要之作用，此亦理之當然也。誠哉，藝術而至於發見模倣此線而再現之之能力，嘗亦久經歲月，顧自多神廟（Pantheon）之圓頂，高懸於羅馬人頭上以來，此強大之弓形線，屢爲藝術表現之一手段矣。人類相互之社會關係愈益複雜，人類之共同利害愈益錯綜，則此強大長線之用，亦愈重要，抑且將更見重要。此事實證之橋梁與會堂之頂，咸用弓形線，可知矣。

是故無論何物，苟爲強力之線而映於人目，罔不刺戟其線條藝術之感情也。然而人類環境之懇於藝術意識者，固不獨自有特質之線，由衆線集成之立體現象全體——形式形體，式實爲之。

然則此形式與藝術意識之關係，將何說以明之乎？

答此疑問者，必觀察夫足爲驚歎之「眼」裝置。對於線之感情，猶可以人體之生理條件而說

明，而形式感情（Formgefühl）則非有眼構造之知識，不能解也。吾曹之眼，其受外界形象，非僅若照像之乾版，亦若捫觸而知覺之，換言之，其構造可以知物體之立體形狀者也。文德所著「心理學之基礎」（Grund-riss der Psychologie）有曰：「觸覺之一般性質，一經視覺之復按，而有愈益微妙之修正。適當外皮之感覺面者，在眼爲網膜，中有感覺點密集如密石（Mosaik）之網膜圓錐與桿狀體，並列如柵。適當觸覺機關之運動者，在眼亦有兩眼之運動，目光既射於視覺對象，卽沿其境界線爲推移，此眼之運動也。」

由此有重要之二事發生：如網膜不動，則圓錐體感外物之印象，爲一種均一之接觸，有如靜止之密石受外物之平均押印，故但生平面之象；然眼以運動機關而摸索近處之物體，則物體之印象迥然不同矣。彫塑家希爾德伯來（Adolf Hildebrandt）於其著「形之問題」（Das Problem der Form）論彼觀照物體之外貌，因觀者之漸近而有種種變化，備極明晰。曰：「觀者過於接近

客體，至於必移動其眼之位置，以爲調整，則一瞥之下，不能知全體矣。此時雖有以種種調整作用，使眼作側面之運動，始能統合全體。故其所見，非爲全景，而爲斷片之小部，必以眼之運動結而合之，乃得了解其全。觀者愈近物體，原景益細分爲一一斷片，而必一一統合之；終至入於視焦點者，僅爲一點，而此點點之空間關係，僅能以運動得之。觀照至是，不啻爲觸檢與運動而已」

此觸檢之終極目的何在？其欲詳悉所觸之物體，自不待言。自然人苟欲確知己身周圍之別無危險相窺伺以自安其心也，實炳雙眸以炯察其近處諸物之周圍。觸覺式之觀物，淵源確在乎是。顧此種戰懼之心，有如離羣之戰士，不安於茂密不可透見之森林，足可潛藏設伏之岩險，所謂風聲鶴唳之驚疑；凡於不明之狀態，未詳之關係，所抱不安之念，實通一切時代，而殘存於人類之心，以訖於今。故能力最發達之藝術家，欲其所畫，凡有隱而不見者，必能以一己豐贍之想象力，可塡補充足而理解其全形；非然者，卽覺其所畫爲不快，甚至感以爲痛苦。希特伯蘭以彫塑名家，故

其所論於此方面者，自可信賴也。其言曰：「彫塑之務，不可使觀者苦於其自然界之印象不爲三乘積 (dimension) 之立體，而陷於不快狀態；蓋觀者此時必疲於構成其明瞭之視覺表象也。是故必一反乎是，而與觀者以明瞭之視覺表象；凡足使人苦於物體不成立體之點，悉當除而去之。

故觸覺式之觀察，在明其所以亂心之不明關係，而供給以所求之安堵。人類之藝術本能，務求造形明晰，而表現其要點；若枝葉，則欲默而過之，亦事之當然者也。」

人類始作其彫塑作品之時，必求其所表物象之根本要點於一側面，欲一瞥而得其理解。既而表其事物表象於平面，則又求凡所得於事物者，表現務多，竭其實行之能，必欲表見其爲立體。助此目的者，有作陰影，作凹凸之法，往往又有更原始之手段。例如埃及之藝術，欲表其立體之感，與以深奧之印象，恆並合物體之側面與正面於一圖。小兒所畫，每有斷不得實見之處，皆描而出之，以小兒表象之中，已透見其所隱而不見之部分也。

在藝術表現，雖於事物之眞，不恤犧牲，務欲不示觀者以不明瞭之關係。古叙利亞之亞蘇那西巴(Assurnasirpal)宮殿有「具翼之獅」，卽此適例。其獅由側面觀之，盧右前脚爲左前脚所隱而成三足也，遂添以事實所無之第五脚，以完其側面之觀。卽我曹現代人，遇有肉體之一部，譬如一腕隱藏不見，而不易以想象補其缺陷之時，必於作者加之非難。吾儕之藝術意識，必欲立體之形體，得配置明瞭，一目而瞭然。此與「眼」之構造，亦甚相關，請更一考眼球之生理。

網膜面所列圓錐，初不一例稠密。其相距最近者，爲網膜之中央，漸外而漸疎。圓錐體之細胞，原爲最敏銳之感覺機關，故其密集之處，卽近網膜中心之處，比去此較遠之處，其容受感知之度，自亦較高。易言之，網膜中心處，感覺最爲敏銳。故吾曹凝視一物體時，必使此中心，對向於對象。譬如觀畫，惟此中心所對之小部，最爲明晰，周圍卽朦朧，更遠則全然茫漠矣。故欲明見畫面諸點，必反復移動其視點，卽必須運動其眼筋。

凡觀一物體時，眼能靜止於一點，而對象之要點，悉可睹見者，即甚感安靜；而爲一一新點所引，不能不移動者，即感其不安。此時不論對象之爲物體，爲平面作品，爲彫塑群象，結果常同也。對象中有引目不已之中心點——主宰全體之中心點時，即排斥其從屬諸點，而與人以安靜之全體印象；若無明確之中心點，但爲部分之聚集者，與人混亂與不安之情。

吾人生理之要求有眼之休止點，即中心點，對於分別藝術品之形，實爲準繩規矩，由上文可知。中心維一，則與人以安靜之感，不見中心，即引人不安靜之念；然則多置休止之點，自必生一種既非安靜，亦非不安之感，——即平和之活動，或與呼吸之節奏相應之感矣。

推論至是，又新逢一藝術之美，所謂「韻律」(rythm)，此美與所謂「均衡」(balance) 之美，極有密接之關係，請明其性質。

今取文西之「最後晚餐」考之：居畫之中央而爲眼之休止點者，爲默坐而垂視之基督。若

求此事件中最有戲曲生命之猶大，則略一移視，即可得之，蓋即坐於二使徒之間而容貌陰險者是已。其人在小羣之中，不失為中心人物，顧以體稍後引，而未嘗僭完全之中心點也。更越基督而視他側，則又有三人為小羣，居其中央者，軀體特伸而占小羣之中心，故全畫活而不靜也。

如是能就此畫而研究其「中心點」之意義，與破却此概念之作用，與夫各羣互見之韻律，力量之均衡，則對於內容更徹於是之畫，當不難為正當之評判矣。

無均衡之作品，有如乘動蕩之舟，觀之必欲變其配置，至少求感情上回復於平衡之狀態。兩側傾斜之屋庇 (Gable-roof, Giebeldach)，右下之線，必求有左下之線以稱之，一平面半部之裝飾，必欲與他半部之裝飾等其價量；一平面因對角線而二分為兩三角形時，必其雙方所負裝飾，略等其重量；蓋皆基於上述之理。

然而此類均衡，恰如天平兩端之平衡，藝術家求此安定之平衡者，乃可用之；若別求他種效

果，則不妨破壞平衡，蔑視所謂「均齊」或「對稱」(Symmetrie)之法則也。

滿德嘎撒(Paolo Mantegazza)之說，以為人之悅對稱，根底實在神經中樞，蓋神經中樞之構造，本對稱也。此以腦脊髓之構造對稱，為人所以悅對稱之基礎，雖不敢斷為近是，然至少與通常之說，以為人體構造本對稱，故悅對稱之說，其所含真理，略相等也。雖然，由人類兩眼之位置水平立論，以為兩眼之感覺細胞，求其所容對象均衡，斷為出於生理上之要求，果遂得正鵠歟？

人體之對稱，而果為藝術行為之標準者，藝術品之左右兩半宜必要求同一之形；顯欲見力之均衡者，但得左右之重略同便足，初不掣藝術上自由選擇之肘，一切變化(variation)皆所許也。例如殿堂當面之楣(tympanum, giebelfeld)，左右初不必有全同之形，左隅與右隅，可異其人物形狀，而曾不亂人之美意識也；顧若缺其一方之人物，或不為人物，而易以蹲踞之小犬，則必妨害其美感矣。

原始人之肉體裝飾，配置雖必對稱，而左右全然同形者蓋鮮，例如左右臂鐲，決不相同，此其理不難悟也。

均衡略變，足與發觀者之心，而有陸離之效，然顯著之不均，又足使藝術品失其穩意。故藝術家欲於作品中——無論其為小品，抑表偉大思想之大作，——表安靜之感，必遵均衡之法則；欲示激昂奮發之情，非破棄均衡不可。倫伯蘭 (Rembrandt) 所作「詔告牧人，」對角二隅皆極繁，且具見運動，而全畫自有沈著處者，以其畫面上力之配置 (disposition) 極得均衡故也。沈著之薄暗，成對角線之一帶，分別天上及地上之兩光明處，而此二光明中之事象，所誘觀者興味之程度正相等也。反是而牧人與羊羣，備見不安之意。蓋其線，其形，其光，絕無所以平均其相反也。

對稱與均衡，關係人體之構造與眼之組織，有極自然之存在條件，故藝術斷不可以蔑視，亦斷不能蔑視者也。此外雖無直接關係生理之事實，顧尚有數事，重要正復不減，皆與上文所曾論，

凡與吾以好感者，咸欲彰而顯之，有關聯焉。

人類之藝術心，於其作品中欲有所彰顯，並特描而著之，以別於周圍之他物。此時若以裝飾而顯揚自己體美之同一方法，而能遂其目的則已；不然，必又求他法。

方法之一曰對照(contrast,kontrast)。野人繫其貴重之白色獸牙於項頸也，雜以黑色之果實，使相「對照」而愈益光輝，庶此所誇炫之物，能集人強力之注目。原始藝術家畫出陣之圖，描其酋長，大倍於所部。此亦以「對照」特彰其強，表其爲主人公爲統率者也。故欲表一物之大過其實，宜並置形小之模象於旁。郭忒式大寺，多有小尖塔，所以見其主塔之大也。傀儡優人欲示一魁偉之巨人，必以侏儒爲之伴，乃愈見巨人之巨。煙窗立於塔側，徒見細小；並於電桿，則頓見重而高者，皆一本此對照之理。畢克林所作「死人島」之扁柏，因渡近島岸之人物，小如蟻螻，而益見偉大也。

若欲強示一物，則更有他法；即屢次反復其形。基督教——尤在郭忒式之寺院，每見此種特

贊。寺院入門，以拱腹之圓柱及門框，屢次反復其門緣之形，以增進其莊重之趣。統合多數小窗於一大窗，以表寺院之壯麗。然此方法，殆近無策。三多於一，九更多於三，無奈太淺；故「反復」不過用以但顯外面之陸離而已。

外此猶有用正相反之「隔離」(isolation, isolierung) 法，以爲强示之手段者。此法效果類似單化 (simplification, vereinfachung)，而內容充實文藝復興時期之偉大藝術家，以單化而收其大效。枝葉删除，故使觀者之目，能注於主要之部。

今以米克蘭 (Michaelangelo) 之「創造亞當」爲例。大地不過輪廓而已，父神如雷雲，自天飛翔而來；最初之人，伸其手而受神靈之力，凡天與地，創造者之意志與覺醒之生命，原始力之廣大無邊與人生之狹隘，罔不表現於此一幅之中。乃其布局何等簡潔！神人但交手於空中，絕無他物，率從天使之創造者，與食踐於大地之被創造者，左右各成一團而已。畫中不留一無意義之線，

而畫中所有極細微之線，亦絕無一過剩者。譬於天使之身，而飛揚於天際，貌似大翼之被衣，亦決非可省者也。此被衣與神之交義兩足，及天使伸垂之足，同表飛翔之動作，而同時又總括此一圓爲一堅固之統一體。試除去之，則自彼推來之神雲，必盡失其堅實之效果無疑矣。

徵此一例，可知事物天然形態，對於人類之藝術心，有何等重大之意義！換言之，雖結果仍無殊異用天然形態，曾不加少許之强揉，卽以有機體之一切形態，應乎習慣之機能而用之，實藝術家最要務也。甲上加羽翼而以其末端向前，寧不爲嘲笑之對象？蓋翼必末端在後，而後有作用也。

故描寫或造作物體之形，必先察其機能作用。不從此制約者，必感其醜，甚或見爲惡劣。破浪而前進舟舳之，欲其勝夫水之抵抗力也，必尖之。故線與形，愈與所畫物體目的相合，乃益覺美。

此原則實通於萬般。凡一物體，必使人能認見其內在之自然機能者愈多，卽益能迎合人類對於形與機能一致之天然要求者亦愈多，戰士之臂，不可與婦人之腕同一描法者，自然也；支柱

不求過强，基脚不可以過細，皆求其適合目的也；上壓之重與下支之力，務求正當之均衡；凡物必明示其用途；此皆出自人類之健全思想，而爲自然之要求也。

由此說明，從可知美術手工品之構造中，所以有此優美之一粗一細，與堅固之線矣。此原於筋肉之微妙運動，由有機生活天然移入藝術界，復由藝術界而進入技術之世界者也。希臘圓柱之漸上而漸細，高足盃之足漸下而漸大，機械中吸口之微膨，皆上進之自然感情所產，凡力之一切作用，必表現於外部之特徵。

眼之觀察，即凡百觀察，皆於此種方面輔助人類之本能感情；其在古代希臘人對於肉體之自然美感覺特敏之時代，或若現代文明人對於自然科學之問題特有興味之時代，此類輔助，尤爲顯著。

當觀察自然精細之時代，則對於「空間」之問題，饒有興趣。

原始藝術家以其眼順次斷知一部地表之物體，——其測定空間之深度，亦憑此等物體而測之，若步測然，——案其順序而表現之於畫面。實際最近己身者，描之於畫面之最近部；距離較遠者，畫之於近物之上一列而爲第二列；距離更遠，則更上而畫之於第三列，居更高之地位；而其物則無分距離遠近，皆等其大小，若小兒所畫。此實由於藝術家初不爲現實寫眞記述，但描出其得自事物之自己表象。不論人物器具，凡物體表象受遠近法（Perspective, Perspektiv）之影響，嘗久歷其年所，不加考察之人，皆以爲車之四輪，其大相等；家畜之羣，不論遠近，皆等其大小而描寫同之。

至於用數學之眼光而加考察之時代，人皆通曉夫空間有遠近區分之時代，甫見革新。蓋屢屢反復其觀察而有新表象生焉，至是始知被觀察之人物，因所立空間之遠近；而映於觀者眼中之大小不同；一切事物，皆如人物；同一條件之下，即有同樣之變化。藝術家於是乃知其作品中，嘗

以尺度，即以所畫物體之大小表見空間之「深度」矣。

原譯註　遠近法雖發源於意大利，而保育於弗蘭特（Flandre）之畫家藹客（Eyck）兄弟。文藝復興初期此為興味之中心，不獨學者唱之，無數藝術家皆研究其理論而應用於實際。意大利在十五世紀，已發達至於以科學教授其法。德意志則通行較後，例如寶雷（Dürer），猶以自來德意志畫家之不知遠近法為遺憾。顧其後過學此法，極端適用，故瓦薩利（Vasari）已戒其弊。十六七世紀遠近法之盛行，證以論此法之多書可知。今則非獨不甚尊重，甚至有唱遠近畫法無用論者矣。要之，此法可謂過去藝術上重要而已。

然從藝術家之感情而論，空間之忠實再現，未必常為第一義。以空間之構造，喚起特殊之感動，往往亦為藝術家必要之事。例如廣闊之大伽藍，其及於人心者，自異於隘狹之洞窟，此日常經

驗所敎也。則畫中之狹隘與廣闊，其所與人之感，亦自當有別也。

然則畫家之畫面至極狹隘，而賦之以自由廣闊之感，當用何種手段乎？曰敎此方法者，又人類之眼也。

吾人注目於近物而能放其左右視線以眺距離之遠者，則得「廣闊」之印象，若左右視線，爲蒼鬱之森林所局限，則生「隘狹」之感矣。眼之運動——卽由一物移眼於他物，其間經過距離之時，眼筋所費之精力，卽爲空間感覺之標準。通覽一視野時，眼之努力愈少，則覺其地益小而益平坦，必越多數之障礙物而覺多少之疲勞，乃以爲空間有不可測知之廣大。例如水波不興，平滑如鏡之海，以視激波峯白有距離可記者，隘狹多矣。若有舳艫點點布於洋面，則又覺其廣大無邊也。

藝術家卽利用此經驗，因其目的，或於「深度方向」多設止目之點，或又除去障目之物，卽或則縱人之目，使自由翺翔，或又設爲局限，束而縛之，由是而及於觀者之效果不同矣。

畢克林之海洋畫聚一切形象於前景之中央，開放其畫面之兩側，俾眼得自由以見海洋廣闊之特質而賦以自由之情調。狄齊安（Titiano Vecellio）之「天上之愛與地上之愛」配置亦復如是。文西之「最後晚餐」設爲側壁，乃所以縮小其場面，故覺內容强烈幾有破室而出之力。雷德（Alfred Rethel）之木版畫「友誼之死」感人之强由於狹隘與廣闊對照之强。塔上小室之狹，以望見遠景之三窗與遙遠之水平線，表憧憬之思與廣遠之念，而相爲對照，遂强烈無倫。

由是可知人類之藝術感，皆根柢於自然——純乎基於生理，至人體構造與運動所不能說明者，又由於不可思議之『眼』。對於線形及空間之感，一如他種天賦，各人發達之程度雖有差，而實爲萬人之共有。故藝術家之要素，乃夫人而具之天賦。藝術之源泉，盡人皆有相關，決非專修有素之藝術家與研究藝術學者所專有也。

若更擴充此論，可由空間感覺更進一步，而考察向多爭論之色彩感覺，當益明瞭矣。

第三章　色彩感覺

三四十年前，英國大宰相格蘭斯頓（Gladstone），熟讀和默（Homer）之詩，發見和默於「青色」無明瞭之名稱，水色與藍芙蓉之色，與大袞畢德（Jupiter）之髮色，皆用同一名稱；斷爲和默時代之希臘人，對於色彩之區別，尙未有完全發達之眼。言語學家蓋格爾（Lazares Geiger）復以聖書與吠陀經典，亦無對於青色之名稱，遂推廣上說，而及於一切古代文明之民族。

時人遂多以爲色覺發達，乃近代之收獲。而馬格努（Heinrich Magnus）又別立一家言，謂色覺始於赤，次第由橙黃而進於黃，由黃而綠，而青，而紫——即以太陽分光帶之次序而漸進也；且豫料人類將來，必更得今所未知之新色覺。

博物學家許德勒（Carus Sterne 原名 Ernst Krause）已於一八七七年痛駁其說。謂古代民族之於青色無名稱者，乃無其名耳，原於染物爲青，尙未有術。赤色素則遍乎有機無機兩界，

故人類知染赤描赤之法，其名遂具。黃色素亦自然界中屢見不鮮者，故雖次於赤色，而其用彌繁。至於染青染綠，則直至後來之事；此種色彩，非以煩雜之手段，不能從鑛物植物中得之。

據此說，則色彩之名生於用；而色之所以用，乃自然界之所供也。然而許德棐似亦自覺其說過於皮相，故又謂「赤」之名稱所以先成者，『亦未始』非因赤色與人以強烈之印象；並謂對此強烈印象之物理心理理由，亦不難發見。果此說而眞，則一語之成，乃人類對之抱有興味，感得利害之證；反是而名之不存，乃表示其對之冷淡與無興味矣。

顧是以還，對於自然民族，遂盛行視覺敏度之試驗。其結果，最初證明者，眼之辨色，全然與文明民族，有同一能力。舉一例，則奧斯達拉西亞(Australasia)人一百五十人中，雖對一色絕無色盲；而一一色彩之名稱，則不知者實多；對於赤色，無論何種未開化之民族，皆有一定之名；對於他

色，則因種族不同，而異其興味。北昆士蘭人，但於赤色有名稱，此外惟有明明暗之稱而已。巴布亞(Papua)人，於青與黑同用一名；亦有人種，於青與綠用同一名稱；又有種族，於綠有名，而於青無名。

如此現象，必有相當之根據。詳細研究，則知其綠色之草野，或青綠色之海洋，於此種族之生存，特有意義與價值故也。又青黑同名，或青綠同名，亦初非其辨色能力有缺，皆有其自然之原因在焉。濱靜水而居者，於青於綠，皆熟知為海水之情調；若所居為暴風頻繁之海洋中島嶼，則所親炙之海色，黑而青矣。

雖然，如是就一一觀察，由不甚安定之基礎立論，無寧通人類而研究其對於一一色彩之一般關係，較為能得大觀。

夫人類最喜之色——無論其為挪威人，為波登多(Pottentot)人，或為威尼斯人，又或上

遡至於有史以前之原始人，與夫小兒，帝王，——無非赤色。舊約全書中豫言家等所被於耶和華神者，眞紅之衣也。基督教中亦以赤爲聖靈之色。共和時代之羅馬，將軍之凱旋服用赤；卽至今日，王者之卽位服，皆此色也。澳洲人成年之儀，必塗身以赤；歐洲各地有史以前之住民，皆嘗以赤色之赭石粉飾其軀體。

足以解明此理者，卽在「赤」字。凡屬印度日耳曼語系之國語，「赤」字皆導源於梵文之"rudhira"，在希臘爲"erythros"，在羅馬爲"rutilus"，在德爲"rot"，在法爲"rouge"，在英爲"red"；其字原之"rudhira"，固訓血也。

然則原始人類又何故以「赤」飾其身體乎？蓋以「赤」之色似血也。

赤血淋漓之創痕，戰士之所誇也。以人工畫爲創痕之事，實與青年元服之儀同時而興，蓋所以象徵青年從此堪於戰鬥，而具勇敢足耐痛苦之象也。塗面以血，所以示創傷之不足介意，以爲

可使敵人恐懼其勇猛，而愛人欽悅其威武。一切戰利品皆以釁血而增光，無論何時代，何地方，當其未開化時，無不以血爲尊貴之液。故血爲人類最初之裝飾，赤色不過代表血液耳。

赤色之象徵意義，實發於是，而次第變遷，乃爲有力，華麗，誇矜之生熱烈激情之表徵。

抑又有第二理由焉。

赤之光波，在分光帶之色階 (Farbenskala) 中，運動最長而最緩。此光波之至於人類感覺也，有如北海之長波，悠揚而不迫。故赤色所與之感，已有所以溫人者在。英國天文學家海顯 (Sir Frederick William Herschel) 以實驗證明太陽光線之熱，其在分光帶各色中之配置，實際上惟赤色最暖。用寒暑研究，則『在紫及青，寒暑表幾不上升；至綠而始升，至黃色而益高，至於赤，乃至高。』故色彩溫度之感覺，——至少赤與青之間各階級之感覺，——全然與物理事實相一致也。

赤色於此種自然原因之外，又有直接生於人類生存條件之生理原因，爲最有力之援助。

然則「黃色」亦與有類似之事乎？黃色在色階上，與赤隣接，復有高度之溫暖；則肯定之答，未始無當也。顧中世最輕黃，猶太與惡魔，皆衣此色。而一面在原始民族與古代文明國民之間，此色最爲尊重，又爲不可諱飾之事實。中世之輕蔑此色，頗不可解。葛魯塞謂黃色在自然民族間，殆與赤色有同等之價值。厄哇德(Ewart)著「色彩運動」(Die Farben-bewegung)，謂黃色在希臘，羅馬，用於婚禮；又謂新婦面紗之色必黃；美之神媺納斯及酒神條尼修(Dionysus)之衣，皆黃色云。更考東方之於黃色，中國人之祀孔也，著其黃色之長袍；佛家僧侶，至今猶以佛陀嘗貴爲王子，故帝王色移入僧侶之階級，而衣黃色。歐洲在羅馬帝政以前，一切民族皆尙黃；自是而後，始有一大變化。此變化之甚，實令人莫解。厄哇德嘗作甚有趣味之統計，以明此急遽變化之故，謂古羅馬之姓，導源於「黃」字者，蓋不可勝計。例如微拉微耶(Flavier)，海爾微耶(Helvier)，茀爾微耶

(Fulvier）之類是也而今日之意大利，則絕無出自黃字之姓矣。又羅馬詩人沃維鐵(Ovidius)作中，黃字凡百五十見；而近代詩人郗來(Schiller)，李格德(Lückert) 之集，即未嘗一用此字。據是而觀，黃色一若受破門之宣告，而見逐於國外矣。

此不可思議之激變，一存乎羅馬帝政時代基督教之勃興。此新宗教對於古來宗教所奉諸神，不能抗戰，而亦不易滅之，遂奪自來諸神之尊嚴，指為惡魔。格林氏(Takob Grimm)頗詳其事。要之自來奉於敫納斯與條尼修之黃色，太陽崇拜家所謂色中色之黃色，在教會對之，皆出以上述之同一手段，貶而黜之，以為卑野下劣之標號。

然而雖以教會之力，欲從藝術界放逐黃色，不可能也。詩人或欲描述莊嚴之物，不難用他色替代，故無此一色，誠不足以介意；顧從事造形美術者，不能若是輕易拋棄此色也。欲為一定之感情表現，而必不能不用黃色之時，雖有禁制，假然不能顧也。惟恂教會之要求，則不能不斷念此色

耳。此事在中世爲尤多。教會及中世之藝術，所以代此禁制之色者，厥爲青色。純粹之青，溫感不足故不用於禮拜式；而色彩中居最高位者，惟推青色。基督及聖母之服御卽用此，以爲眞理與誠實之色焉。

教會何以不用紫與綠，而特取青色乎？其說甚簡。基督教輸入而「天」之意義頓重，信徒之眼，恆仰蒼天。太陽神遁息其影矣，而天君固在也；諸神所居之阿林庇(Olympos)高峯雖不存，而信徒之家，厥在青天；故天空之青，實爲基督教徒所最尙。

雖然，此色所引人之精神作用，仍偏於冷。波長短，律動速，——有如碎波閃閃——故其溫度亦低。此爲事實，非威權所能變更者也。

綜上之說，可得結論：色彩所及於吾人之目者，與其及於寒暑表者，實爲同樣之作用。此作用雖以肉體精神之故，或受援助，或蒙不利之影響，而終不能全然排除。

頗有人類之色彩感覺與寒暑表之感應相矛盾色一事焉。紫色波長短於青光，速度亦較捷，且海顯之實驗，復證溫度亦低於青；顧吾人之感，則轉覺紫溫於青。此何故歟？蓋吾人於紫，不以爲獨立之一色，而以爲青與赤之合色；故實爲冷與暖相結合。且此結合，非溫與冷之相混而爲微溫，乃覺其二者相反而並立，互爲襯託而益顯也。要之，紫爲相反二極端之勉強接合點。色彩之序，始自興奮之赤，經橙，黃，綠，而漸趨沈靜，終至寒冷之青，次第下降，至是而遽爾中絕；寒色之青反與溫暖之赤色有結合之勢。紫色乃於是乎生。故此色有不安之情調，瞿德 (Goethe) 所既言也。瞿德又曰：「此其不安，與飽和之度俱進；純粹飽和之青赤色絨氈，有不堪正視者矣。」紫色實有前後牽率吾人之感。既有赤色之挑動，復有青色之擯拒，熱與寒併。在羅馬帝政時代，紫爲皇帝服色，拿破崙第一世時，又遭殊遇者，其理由蓋在是歟？

吾人對於紫色之特殊感情，頗賚心理學家之研究。由是可知吾人之精神，不獨以諧和者爲

單體，亦且以單一者爲諧和也。要之，色彩感覺皆與色彩溫度相關，獨紫不然，正如味覺之「酸甜」有「溫涼」之感也。

是故，太陽分光帶之全色階，使人心中有相應之感情階級，而此感情之種類，可因對比而明示也。

快不快之感情，與脈搏有一定之關係，夙爲心理學家所闡明。「快感由於脈搏遲緩而强；不快由於急速而弱。」今就事實論：光波之緩而長者爲赤，短而速者爲青，則一切喜悅之感情，趨於赤；脈搏速而弱之感情，赴於青；亦理之至明者矣。

是故造形美術表現一切感情之手段，全在色彩。色彩感情 (Farbengefühl) 健全之造形美術家，雖未嘗一一研究色彩之效果，自能精確領會知發人何種感情，以用何種色彩爲有益，何者有害。例如青之色調種種，皆不宜於表興奮一切感覺之激情，正如赤色之不能表現冷靜沈着，

綠色不能象徵威風凜凜之角音，紫色不能示血氣方盛之青年歡呼。

分光帶中各色彩之研覈，上文論之詳矣。一一色彩之效果，皆可由分光帶中位置，與溫度高低，直接說明其理由矣，顧有不可不注意者：一一色彩，不但爲孤立之存在；亦如生物，必求其補色。與之相合而爲單一之體也。

瞿德謂眼受某色刺激之後，必求補色，乃至網膜自生第二之色。例如久久諦視黃色之像，而移目於白壁之面，卽於壁間見同一之像，色則非黃而紫。是卽黃色之要求紫色；而赤色求綠，橙黃求青，情正相同。此互求之二色，相集而生之印象，適與分光帶中各色聚成之印象相同，卽白光之印象。用三稜鏡時，白色之日光，分散而爲虹霓之諸色；亦反是而虹霓色之衆色，可綜合爲日光之白色。如是兩相求而爲日光之純白者，謂此二色互爲補色。

此種現象若不可解，然爲萬千之物理學觀察所得，固確定之事實也。凡色皆求其補色，以求

返乎純白也。至此亦但從人類之眼立論，勿待言耳。

維補色關係中，最當注目者：一一色彩，若並於所求之補色而列之，初不見其融合流通；從見盡量發揚其各自特性，益近他色而益欲顯彰其特質，換言之，一眼同時並見二色，因對照而愈著。不獨是也，雖同一之色，但異明暗之差，如明綠與暗綠並見；所著眼者，即在色彩之強度二色相接之處，明色愈明而暗色愈暗。其狀有如他人侵入，而國人之蹶然以興，全國兵力，悉集邊境，以相禦者然。生理學家白斐萊（Ernst Wilhelm Brücke）有言曰：『無論何色，飽和之度，決不見伏於補色。雖補色之飽和度強而亦然。反是而色之特性，轉以「對照」而益強耳。』

而不可思議之現象尚不止是，凡色與色並置，亦且別求助力，以強烈表現其特性之「相反」。今並置赤與橙黃，則赤色微偏於紫，橙黃益偏於黃。一若二色欲強示其相反，而各求援於分光帶中位於己後之隣色。而此背後之二色，即黃與紫，又適爲補色也。

是知吾人之眼，有綜合數色，以爲一純粹白光之欲望。但見一色之時，則以補色之感，足其色像，以成白光；見二色並置，則不知不識之中，自見二色之補色，更進而及於二色之鄰色而相爲補色者。於是色環(Farben-kleiss) 全體，皆爲震撼，而有純粹白光之效果。例如但見赤色，則眼自求其補色之綠。以赤綠相集爲白光也。又赤與橙黃相並，則既求二色之補色，即綠與青，同時又求二色之隣色而又相爲補色之黃與紫，故視赤與橙黃時，——縱在弱度——一切色皆躍動於隱微之間，並見分光帶中隣接二色，即略欲見及包括各色之完全白光；並見相爲補色之二色，或但見一色之時，亦皆有此欲望存焉。

然則並見既不爲補色，又不爲隣色之二色，例如赤與黃，赤與青，紫與綠，現象又如何？此時生色階上介乎二色間之色，而亦挾他種感覺以來。例如黃與赤，則生二者間之橙黃，而黃中微帶綠，赤中略有紫，橙黃之補色又爲青，放見黃與赤而並置，即青綠紫橙諸色調，無不動搖。易言之，即余

色環無不感也。由是以觀，可知無論何色，無論若何之二色，皆見日光之大調和，𨁝躍共鳴於一切色彩之背後。

至於此共鳴，或若二人和唱時之伴奏，或若繁音齊作(Chorus)時之伴奏，而吾人之感法不同。純粹相補之二色時，二色鮮明，强烈相捋，而各色之伴奏但爲微響。故二色和聲，特爲明銳；然往往又覺乾燥而無味。相隣之二色，則雖有衆色之共鳴，惟此二主調，有重大之價値，全體效果，悉爲屬從。以此二色爲鼓板，則一切色調之合唱，皆惟此鼓板之指揮是從，苟此二色有悠揚不迫之調，全諧調亦卽與此情調相應矣。

若同時所見二色，不爲補色，又非隣色；則此二色之價，不若補色時之平衡對峙，又不若隣色時之倍重於一方。此時與價乎二色間一色之補色相共鳴而震撼全色環，正如執環之三點而震之。此第三色，卽間色之補色，初非實存，不過吾人之感所補；而此三色鼎立之感，妙能使吾人起一

安靜」之念。

故黃與赤，橙與紫，赤與青，綠與橙，黃與青，綠與紫，皆為悅目之配合。瞿德所謂「濃綠葉間橙金爍；」林外綠草點點紫堇；一碧青天，金黃秋樹；皆色彩之配合，令人神往者也。

若第三色，即二色混和色之補色，不僅憑吾感為補充，而實際呈於目前，則其效果更高。色彩之三合音，若「赤黃青，」「橙綠紫」之配合，對於吾目，實有特殊之魔力。此時以補色隣色之混入，而太陽分光帶各色感皆共鳴，固不待言；其直接不見之色，或以補色，或以隣色，又或以混合色，其動人感覺與實際可見之色強度殆同，故生調和之感。——衆色相集而統合為不曲折之單一白光，最生快感。

是故自來畫家，——不問其有意識與無意識，——不用色階全體而欲引人調和之印象，皆好於作品中用此三和音，——例如威尼斯派之畫；企圖他種效果時，即不用此三色之調和。然一

切色彩背後，有人目所以爲理想單一體之日光在焉，故倫伯蘭之輩，又欲融合一切色彩於日光，

色彩作用之最深祕密，由於一切色彩——隨其振動數，波長，溫度——以特殊之方法作用於吾人之感覺；人類內心對於一一色彩及色之配合，皆欲還原於色彩本源之日光。藝術家創作之際，不能不顧及此生理法則。蔑視此原則，足使其喪失藝術家之資格也。

今有畫家於此欲畫維納斯女神，既以種種色調，畫成身體，神妙如生矣；更欲彰著其「生之歡樂」之印象，乃以眞紅之褥敷之女神座上，必發見奇怪之現象而失驚；蓋女神之體，必以附加物而頓生如屍之綠色也。然而此種現象，豈眞奇怪哉？人目既見赤色坐褥，自必生補色之綠，而綠加於肉體之色也。果此坐褥而必不可少，復不可以不紅，則必設法使此影響不能及於肉色。其法維？何必使肉色紅於實際以上，又如以藍天碧海爲背景，作游泳之少年；其肉色之光，以天上之青，海水之藍，映於皮膚，必於自然肉色之中自加橙黃色調也。

網膜上所映種種色彩，皆通力合作而製其繪畫。藝術家不能蔑視夫此。此微妙之共動作用，決非人力所能排除。例如隣接於青之色，必偏於黃；隣接於綠者偏赤；隣接於黑者，特見光明；凡此事實，皆不可等閒視者也。

在物理學，「黑」非色，乃復合色「白」之反對。然二者皆有隸屬於色之法規者。隣黑之一切暖色，特見暖，隣白則見冷。反是而冷色隣黑則失光，隣白則增輝。黑增隣色之溫，白則減殺之。此由於白色之感覺暖，而黑寒也。凡暖色而背景寒者，倍其本來之暖，即冷色亦不覺其冷矣。

赤色薔薇，簪於黑髮，較綴於白衣者，倍見輝明；灰色爲地，特質最著。蓋灰色乃黑白性質之正負相消也。繪畫中欲色彩充足自然，用灰色之調子，最爲有效之法。

今吾於此，初不欲一一討論色彩於生理之關係，而作描畫技巧上之斷案。顧不可不注意者，暖色作用，較之冷色，爲能近觀者。作畫爲赤色之背景而青色之前景，則背景而前景遠，全體之效

果，爲之破壞。以靑赤相間之石敷地，赤處似高，卽此理也。

藝術家欲收其作畫之效果，或選色彩之配合，或增高一色之調，而能自知其理者蓋尠。甚且以爲初無規矩之存在。然藝術家所據而行動者，儼然有大法存焉。此法則之莫逃，正如維持生命之必取空氣與食物於肉體，大法固莫能逃也。

畢克林自述其觀察，有曰：『赤黃靑令人與快，此事於象徵畫甚重要，不可不注目。』蓋此三色可以構成色彩之三諧音，而其中主宰爲暖調也。

畢克林又謂一畫之中，不可不包含一切色彩，欲與人以調和之印象，宜用一切色彩。然第用三和音之色彩，效果亦同。用三和音之色彩，卽各色共鳴於隱約間也。畫家欲作激情迸湧之畫，初不必盡用一切色彩，可放棄寒冷之色調，或則以最冷之色調，特映其溫暖之色調可矣。

白婁菱主張：『繪畫不可以一色凌駕他色。』又曰：『佳作不可以綠，不可以靑，不可以赤，不

可以紫矯言以中之佳作不可以有色。」無亦過激乎？果此說而確，古來幾千名畫，不盡廢歟？白老慧(Adrian Brower)之作，初不足貴矣。用冷色調作畫，抑用暖色調作畫，或作平衡之調和色，一存乎畫家之意見與目的。藝術家作畫，所再現者，但有自己之表象。而表象又一維藝術家之感情是據，或莊嚴，或洒脫，時而冷，時而暖，皆無不可。若必如白斐菱之說，畫家不當有沈鬱之畫洒落之作；建築家不當營莊麗之王座，嚴肅之寺院；而一切色彩藝術，皆當與感情之激動，絕其因緣矣。若孜孜於繪畫史中，求一時代之感情生活，亦徒勞而無功矣。

色彩之好惡，固不獨可見一一藝術家之感情，亦見一時代全體之感情生活；此彰彰之事實，一觀陳列館中之繪畫室與衣服展覽室者，無不知之。快活而進取之時代，必擇快活之色彩；憂鬱嚴格之時代，即快活之色彩匿跡，沈重之色調流行。

喜悅色彩之文藝復興期後，有倦於色彩之末期與巴洛克(Barok)時期。若取實雷時代之

盛裝與西班牙風之黑色衣服相比較；取小霍爾盤 (Hans Holbein) 之畫與其後繼者淡褐色之作品相比較；可知因時因地而感情生活之不同矣。

一代之風尙淫靡柔弱，維優雅之勳士爲男性美之理想，則強烈之色彩悉改而弱，專好沈而薄之色調。於是有洛可可 (Rokoko) 之時代。十九世紀初葉，專從塵芥中發掘過去時代之佳作爲事，不知日光與豐麗之色；一若人病羞明，不敢用鮮明之色；初好灰白，次嗜赭，既而自然科學之興味漸高，享樂現在之心漸增，而自來奄奄欲滅之色彩感情乃一變；而新色彩觀與色彩效果之物理研究，勃然興矣。於是有外光派，點彩派，立體派，未來派諸人，取古來大家之習慣及手法，研究於畫室之中。

時代所趨，新時代之色彩，正未可料。惟色彩之於健全之目，初不異其方法。色彩法則之不變，亦猶音樂家所用鋼琴之鍵盤，同是調律之盤，而彈之者之方法不一，遂有因人而殊之藝術也。

吾論至是，若有人更以『造形美術』何由而成爲問者，請正言以答之曰：

人類自然之本能，使人類超脫自身，容受外界之刺戟，加以己功，別成新形。此成形由於形之感情及色彩感情之法則，而根柢深在人類自然性質之中者也。如是而形成之物，斯爲藝術品。

上海图书馆藏书
A541 212 0000 5843B

Universal Library

Formative Arts

Commercial Press, Limited

All rights reserved

中華民國十三年四月初版

（百科小叢書第四十五種）

（每輯十二種定價大洋壹元伍角）

回（造形美術一册）

（每册定價大洋壹角）

（外埠酌加運費匯費）

此書有著作權翻印必究

著者 德國 Theodor Volbehr

譯者 錢稻孫

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路 商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市 商務印書館

分售處 商務印書分館 北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江 濟南 太原 開封 鄭州 西安 南京 杭州 蘭谿 安慶 蕪湖 南昌 漢口 長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣 福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南 貴陽 張家口 新嘉坡

四九〇八陸

▲百科小叢書

本叢書用淺顯的文字，興趣的方法，介紹必要的常識。編著者均係各科專家，深入顯出，精要無倫，內容有歷史傳記、地理遊記、哲學宗教、社會科學、物質科學、普通事物、文藝等門類，無所不包，實爲最廣博而最易致的智識之庫。已出三輯，書名列下。

每輯十二冊　定價一元五角

氣象學	竺可楨	二角
中國地勢變遷小史	李四光	一角
銀行要義	楊端六	一角
中國關稅問題	馬寅初	一角
細菌	胡先驌	一角
近時國際政治小史	周鯁生	二角
資本主義與社會主義	岑德彰	一角
棉	過探先	二角
實驗設計教學法	芮佳瑞	二角
煤	謝家榮	二角
美學淺說	呂澂	一角
法蘭西文學	楊袁昌英	一角

（以上第一輯）

書名	著者	定價
法律	周鯁生	一角
修辭格	唐鉞	二角
平民主義	李大釗	一角
貨幣淺說	楊端六	一角
通俗相對論大意	費群	二角
現代歐美市制大綱	顧彭年	二角
經濟思潮小史	李澤彰	一角
哥倫布	劉麟生	一角
曆法	林烱	一角
中國商業小史	王孝通	二角
汽機發達簡明史	孔祥鵝	一角
全國一週	謝彬	二角

（以上第二輯）

書名	著者	定價
自然地理學	張資平	二角
放射淺說	程瀛章	一角
合作銀行論	吳頌皋	一角
應用統計淺說	壽毅成	二角
原子論淺說	李書華	一角
內分泌	顧壽白	一角
細胞學大意	薛德焴	一角
地震	翁文灝	二角
火山	章鴻釗	一角
道爾頓制原理	芮佳瑞	二角
林業淺說	林騤	一角
學校劇	范壽康	一角

（以上第三輯）

商務印書館發行